[redacted]

El mundo de la percepción

Siete conferencias

EL MUNDO DE LA PERCEPCION. SIETE CONFERENCIAS

Serie Breves Nº 0

Los textos aquí reunidos, redactados por MMP en 1948 para su difusión en la Radio Nacional de Francia, enlazan conocimiento y placer bajo la innovadora mirada de uno de los mas brillantes pensadores franceses.

Traductor: Goldstein, Víctor Goldstein, Víctor
©1948, Merleau-Ponty, Maurice
©2003, Fondo de Cultura Económica
Colección: Colección popular (Fondo de Cultura Económica (Mèxic)), 632
ISBN: 9789505575343
Generado con: QualityEbook v0.87
Generado por: RAMON HORTELANO, 09/12/2019

Advertencia

ESTAS siete “conversaciones” redactadas por Maurice Merleau-Ponty para su difusión en la radio fueron dictadas por él mismo en 1948. Seis de ellas, según el Programa definitivo de la radiodifusión francesa, fueron difundidas en la emisora nacional de manera quincenal, los sábados del 9 de octubre al 13 de noviembre de 1948. Grabadas para la emisión titulada Hora de cultura francesa, las conversaciones fueron leídas sin ninguna intervención exterior. Su grabación se conserva en el Instituí National de l'Audiovisuel (INA).

El sábado, el tema general de la emisión era “La formación del pensamiento”. Las conversaciones de Maurice Merleau-Ponty fueron difundidas el mismo día que las de Georges Davy (psicogía de los primitivos), Emmanuel Mounier (psicología del carácter), el doctor Máxime Laignel-Lavastine (psicoanálisis) y el académico Émile Henriot (temas psicológicos en la literatura). Según los archivos del INA, parecería no haberse conservado ningún rastro del preámbulo, presentación de quienes intervinieron y del tema específico de cada emisión.

El conjunto de las conversaciones fue concebido por el filósofo como una serie de la que dio el orden de las partes y sus títulos: 1. El mundo percibido y el mundo de la ciencia; 2. Exploración del mundo percibido: las cosas sensibles; 4. Exploración del mundo percibido: la animalidad; 5. El hombre visto desde el exterior; 6. El arte y el mundo percibido; 7. Mundo clásico y mundo moderno.

Esta edición fue establecida a partir de los textos dactilografiados por Maurice Merleau-Ponty, según un plan manuscrito. Las hojas (fondo privado) llevan correcciones de su puño y letra.

En su mayor parte, la grabación corresponde a una lectura fiel, por parte de

Merleau-Ponty, de los papeles que redactó. En ocasiones, el filósofo suprime algunas palabras, añade otras, modifica un encadenamiento, cambia una palabra o una parte de la frase. En notas al pie hemos mencionado la mayoría de esos desvíos de expresión. Estos cambios durante la grabación son introducidos en nota, por una letra. Las aclaraciones bibliográficas van precedidas por un número arábigo. Intentamos encontrar las ediciones que Merleau-Ponty y sus contemporáneos podían consultar. Tales búsquedas ponen de manifiesto la extremada atención del filósofo por los trabajos recientes y las últimas apariciones. Las referencias están reunidas en una bibliografía, al final del volumen.

Agradecemos especialmente a las personas que, en el INA, nos ayudaron en las búsquedas referentes a la difusión de las conversaciones.

STÉPHANIE MÉNASÉ

1. El mundo percibido y el mundo de la ciencia

EL MUNDO de la percepción, es decir, aquel que nos revelan nuestros sentidos y la vida que hacemos, a primera vista parece el que mejor conocemos, ya que no se necesitan instrumentos ni cálculos para acceder a él, y, en apariencia, nos basta con abrir los ojos y dejamos vivir para penetrarlo. Sin embargo, esto no es más que una falsa apariencia. En estas conversaciones me gustaría mostrar que en una gran medida es ignorado por nosotros, mientras permanecemos en la actitud práctica o utilitaria; que hizo falta mucho tiempo, esfuerzos y cultura para ponerlo al desnudo, y que uno de los méritos del arte y el pensamiento modernos (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace cincuenta o setenta años) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar.

Esto es particularmente cierto en Francia. Uno de los rasgos, no sólo de las filosofías francesas, sino también de lo que un poco vagamente se llama el espíritu francés, es reconocer a la ciencia y los conocimientos científicos un valor tal que toda nuestra experiencia vivida del mundo resulta de un sólo golpe desvalorizada. Si quiero saber qué cosa es la luz, ¿no debo dirigirme al físico? ¿No es él quien me dirá si la luz, como se lo pensó durante un tiempo, es un bombardeo de proyectiles incandescentes o, como también se lo creyó, una vibración del éter o, por último, como lo admite una teoría más reciente, un fenómeno asimilable a las oscilaciones electromagnéticas? ¿De qué serviría consultar aquí nuestros sentidos, demorarnos en lo que nuestra percepción nos enseña de los colores, los reflejos y las cosas que los soportan, ya que,

manifiestamente, éstas no son sino apariencias, y tan sólo el saber metódico del sabio, sus medidas, sus experiencias pueden hacernos salir de las ilusiones donde viven nuestros sentidos y hacernos acceder a la verdadera naturaleza de las cosas? ¿No consistió, el progreso del saber, en olvidar lo que nos dicen los sentidos ingenuamente consultados y que no tiene lugar en un cuadro verdadero del mundo, sino como una particularidad de nuestra organización humana, de la que la ciencia fisiológica dará cuenta un día, como ya explica las ilusiones del miope o del présbite? El mundo verdadero no son esas luces, esos colores, ese espectáculo de carne que me dan mis ojos; son las ondas y los corpúsculos de los que me habla la ciencia y que encuentra tras esas fantasías sensibles.

Descartes llegó a decir que únicamente a través del examen de las cosas sensibles, y sin recurrir a los resultados de las investigaciones eruditas, yo puedo descubrir la impostura de mis sentidos y aprender a no confiar sino en la inteligencia.[1][2] Digo que veo un trozo de cera. Pero ¿qué es exactamente esta cera? Con seguridad, no es ni el color blancuzco, ni el olor floral que acaso todavía conservó, ni esa blandura que siente mi dedo, ni ese ruido opaco que hace la cera cuando la dejo caer. Nada de todo eso es constitutivo de la cera, porque puede perder todas esas cualidades sin dejar de existir, por ejemplo si la hago fundir y se transforma en un líquido incoloro, sin un olor apreciable y que ya no resiste a la presión de mi dedo. Sin embargo, digo que la misma cera sigue estando ahí. Entonces, ¿cómo hay que entenderlo? Lo que permanece, a pesar del cambio de estado, no es más que un fragmento de materia sin cualidades, y en su punto límite cierto poder de ocupar el espacio, de recibir diferentes formas, sin que ni el espacio ocupado ni la forma recibida sean en modo alguno determinados. Ése es el núcleo real y permanente de la cera. Sin embargo, es manifiesto que esa realidad de la cera no se revela solamente a los sentidos, porque ellos siempre me ofrecen objetos de un tamaño y una forma determinados. En consecuencia, la verdadera cera no se ve con los ojos.[3] Sólo es posible concebirla con la inteligencia. Cuando yo creo ver la cera con mis ojos, lo único que hago es pensar, a través de las cualidades que caen por su propio peso, en la cera desnuda y sin cualidades que es su fuente común. Para Descartes, por lo tanto -y durante mucho tiempo esta idea fue omnipotente en la tradición filosófica en Francia-, la percepción no es más que un comienzo de ciencia todavía confusa. La relación de la percepción con la ciencia es la de la apariencia con la realidad. Nuestra dignidad es remitirnos a la inteligencia, que es la única que nos descubrirá la verdad del mundo.

Hace un rato, cuando dije que el pensamiento y el arte moderno rehabilitan la

percepción y el mundo percibido, naturalmente no quise decir que negaban el valor de la ciencia, ya sea como instrumento del desarrollo técnico o como escuela de exactitud y veracidad. La ciencia fue y sigue siendo el campo donde debe aprenderse lo que es una verificación, lo que es una investigación escrupulosa, lo que es la crítica de uno mismo y de sus propios prejuicios. Bueno era que se esperara todo de ella en un tiempo donde aún no existía. Pero la cuestión que el pensamiento moderno plantea a su respecto no está destinada a impugnarle la existencia o a cerrarle ningún campo. Se trata de saber si la ciencia ofrece u ofrecerá una representación del mundo que sea completa, que sé baste, que de algún modo[4] se cierre sobre sí misma de tal manera que no tengamos ya que plantearnos ninguna cuestión válida más allá. No se trata de negar o limitar la ciencia; se trata de saber si ella tiene el derecho de negar o excluir como ilusorias todas las búsquedas que no proceden, como ella, por medidas, comparaciones y que no concluyen con leyes tales como las de la física clásica, encadenando tales consecuencias a tales condiciones. No sólo esta cuestión no señala ninguna hostilidad respecto de la ciencia, sino que incluso es la propia ciencia la que, en sus desarrollos más recientes, nos obliga a plantearla y nos invita a responderla negativamente.

Porque, desde fines del siglo XIX, los sabios se acostumbraron a considerar sus leyes y teorías no ya como la imagen exacta de lo que ocurre en la Naturaleza, sino como esquemas siempre más simples que el acontecimiento natural, destinados a ser corregidos por una investigación más precisa, en una palabra, como conocimientos aproximados. Los hechos que nos propone la experiencia están sometidos por la ciencia a un análisis que no podemos esperar que alguna vez se concluya, puesto que no hay límites a la observación y porque siempre es posible imaginarla más completa o exacta de lo que es en un momento determinado. Lo concreto, lo sensible asigna a la ciencia la tarea de una elucidación interminable, y de esto resulta que no es posible considerarlo, a la manera clásica, como una simple apariencia destinada a que la inteligencia científica la supere. El hecho percibido y, de una manera general los acontecimientos de la historia del mundo no pueden ser deducidos de cierta cantidad de leyes que compondrían la cara permanente del universo; a la inversa, es la ley precisamente una expresión aproximada del acontecimiento físico y deja subsistir su opacidad. El sabio de hoy no tiene ya, como el del período clásico, la ilusión de acceder al corazón de las cosas, al objeto mismo. En este punto, la física de la relatividad confirma que la objetividad absoluta y última es un sueño, mostrándonos[5] cada observación estrictamente ligada a la posición

del observador, inseparable de su situación, y rechazando la idea de un observador absoluto. En la ciencia, no podemos jactarnos de llegar mediante el ejercicio de una inteligencia pura y no situada a un objeto puro de toda huella humana y tal como Dios lo vería. Lo cual nada quita a la necesidad de la investigación científica y sólo combate el dogmatismo de una ciencia que se consideraría el saber absoluto y total. Simplemente, esto hace justicia a todos los elementos de la experiencia humana, y en particular a nuestra percepción sensible.

Mientras que la ciencia y la filosofía de las ciencias abrían así la puerta a una exploración del mundo percibido, la pintura, la poesía y la filosofía entraban[6] resueltamente en el dominio que les era así reconocido y nos daban de las cosas, del espacio, de los animales y hasta del hombre visto desde afuera, tal y como aparece en el campo de nuestra percepción, una visión muy nueva y muy característica de nuestro tiempo. En nuestras próximas conversaciones nos gustaría describir algunas de las adquisiciones de esta búsqueda.

2. Exploración del mundo percibido: el espacio

A MENUDO se observó que el pensamiento y el arte modernos son difíciles: es más difícil comprender y apreciar a Picasso que a Poussin o a Chardin, a Giraudoux o a Malraux que a Marivaux o a Stendhal. Y en ocasiones se ha inferido de esto (como el señor Benda en La France byzantine)[7] que los escritores modernos eran bizantinos, difíciles solamente porque no tenían nada que decir y reemplazaban el arte por la sutileza. No existe juicio más ciego que ése. El pensamiento moderno es difícil, hace diametralmente lo contrario del sentido común porque tiene la preocupación por la verdad y la experiencia ya no le permite, honestamente, atenerse a ciertas ideas claras o sencillas a las que el sentido común está vinculado porque le dan tranquilidad.

De este oscurecimiento de las nociones más sencillas, de esta revisión de los conceptos clásicos que persigue el pensamiento moderno en nombre de la experiencia, querría encontrar hoy un ejemplo en la idea que en primer lugar parece la más clara de todas: la idea de espacio. La ciencia clásica está fundada en una distinción clara del espacio y el mundo físico. El espacio es el medio homogéneo donde las cosas están distribuidas según tres dimensiones, y donde conservan su identidad a despecho de todos los cambios de lugar. Hay muchos casos en los que, por haber desplazado un objeto, se ve que sus propiedades cambian -como, por ejemplo, el peso, si se transporta el objeto del polo al ecuador, o incluso la forma, si el aumento de la temperatura deforma el sólido-. Pero justamente tales cambios de propiedades no son imputables al propio desplazamiento, ya que el espacio es el mismo en el polo y en el ecuador; son las

condiciones físicas de temperatura las que varían aquí y allá; el campo de la geometría sigue siendo rigurosamente distinto del de la física, la forma y el contenido del mundo no se mezclan. Las propiedades geométricas del objeto seguirían siendo las mismas en el curso de su desplazamiento, de no ser por las condiciones físicas variables a las que se ve sometido. Tal era el presupuesto de la ciencia clásica. Todo cambia cuando, con las geometrías llamadas no euclidianas, se llega a concebir el espacio como una curvatura propia, una alteración de las cosas por el solo hecho de su desplazamiento, una heterogeneidad de las partes del espacio y de sus dimensiones que dejan de ser sustituibles una por otra y afectan a los cuerpos que en él se desplazan con ciertos cambios. En vez de un mundo donde la parte de lo idéntico y la del cambio están estrictamente delimitadas y referidas a principios diferentes, tenemos un mundo donde los objetos no podrían encontrarse consigo mismos en una identidad absoluta, donde forma y contenido están como embrollados y mezclados y que, finalmente, ha dejado de ofrecer esa armadura rígida que le suministraba el espacio homogéneo de Euclides. Se vuelve imposible distinguir rigurosamente el espacio y las cosas en el espacio, la mera idea del espacio y el espectáculo concreto que nos dan nuestros sentidos.

Pero las investigaciones de la pintura moderna concuerdan curiosamente con las de la ciencia. La enseñanza clásica distingue el dibujo y el color:[8] se dibuja el esquema espacial del objeto, luego se lo llena de colores. Cézanne, por el contrario, dice: “a medida que se pinta, se dibuja”,[9] -queriendo decir que ni en el mundo percibido ni sobre el cuadro[10] que lo expresa, el contorno y la forma del objeto no son estrictamente distintos de la cesación o la alteración de los colores, de la modulación coloreada que debe contenerlo todo: forma, color propio, fisonomía del objeto, relación con los objetos vecinos-. Cézanne quiere engendrar el contorno y la forma de los objetos como la naturaleza los engendra bajo nuestra mirada: mediante la disposición de los colores. Y de ahí proviene que la manzana que pinta, estudiada con una paciencia infinita en su textura coloreada, termina por hincharse, por estallar fuera de los límites que le impondría el juicioso dibujo.

En este esfuerzo por recuperar el mundo tal y como lo captamos en la experiencia vivida, todas las precauciones del arte clásico vuelan en pedazos. La enseñanza clásica de la pintura está basada en la perspectiva, es decir, que el pintor, en presencia por ejemplo de un paisaje, decide no poner sobre su tela más que una representación totalmente convencional de lo que ve. Ve el árbol a su lado, luego fija su mirada más lejos, sobre la ruta; luego, finalmente, la dirige al

horizonte, y, según el punto que fije, las dimensiones aparentes de los otros objetos son continuamente modificadas. En su tela, se las arreglará para no hacer figurar más que un acuerdo entre esas diversas visiones, se esforzará por encontrar un común denominador a todas esas percepciones atribuyendo a cada objeto no el tamaño y los colores y el aspecto que presenta cuando el pintor lo mira sino un tamaño y un aspecto convencional, los que se ofrecerían a una mirada dirigida sobre la línea del horizonte en cierto punto de fuga hacia el cual se orientan en adelante todas las líneas del paisaje que corren del pintor hacia el horizonte.

En consecuencia, los paisajes así pintados tienen el aspecto apacible, decente, respetuoso que les viene del hecho de que están dominados por una mirada fijada en el infinito. Están a distancia, el espectador no está comprometido con ellos, están en buena compañía,[11] y la mirada se desliza con facilidad sobre un paisaje sin asperezas que nada opone a su facilidad soberana. Pero no es así como el mundo se presenta a nosotros en el contacto con él que nos da la percepción. A cada momento, mientras nuestra mirada viaja a través del panorama, estamos sometidos a cierto punto de vista, y esas instantáneas sucesivas, para una parte determinada del paisaje, no son superponibles. El pintor sólo logró dominar esa serie de visiones y extraer un solo paisaje eterno a condición de interrumpir el modo natural de visión: a menudo cierra un ojo, mide con su lápiz el tamaño aparente de un detalle, el que modifica con ese procedimiento, y, sometiéndolos a todos a esa visión analítica, construye así sobre su tela una representación del paisaje que no corresponde a ninguna de las visiones libres, domina su desarrollo agitado, pero al mismo tiempo suprime su vibración y su vida. Si muchos pintores, desde Cézan- ne, se negaron a someterse a la ley de la perspectiva geométrica, es porque querían volver a adueñarse de él y ofrecer el propio nacimiento del paisaje bajo nuestra mirada, porque no se contentaban con un informe analítico y querían alcanzar el propio estilo de la experiencia perceptiva. Las diferentes partes de su cuadro, pues, son vistas desde diferentes puntos de vista, que dan al espectador desatento la impresión de “errores de perspectiva”; pero a quienes miran atentamente dan la sensación de un mundo donde dos objetos jamás son vistos simultáneamente, donde, entre las partes del espacio, siempre se interpone la duración necesaria para llevar nuestra mirada de una a otra, donde el ser, por consiguiente, no está dado, sino que aparece o se transparenta a través del tiempo.

Por lo tanto, el espacio no es ya ese medio de las cosas simultáneas que podría dominar un observador absoluto igualmente cercano a todas ellas, sin

punto de vista, sin cuerpo, sin situación espacial, en suma, pura inteligencia. El espacio de la pintura moderna, decía hace poco Jean Paulhan, es el "espacio sensible al corazón",[12] donde también nosotros estamos situados, cercano a nosotros, orgánicamente ligado a nosotros. "Es posible que en un tiempo consagrado a la medida técnica, y como devorado por la cantidad, agregaba Paulhan, el pintor cubista celebre a su manera, en un espacio acordado no tanto a nuestra inteligencia como a nuestro corazón, alguna sorda boda y reconciliación del mundo con el hombre".[13][14]

Tras la ciencia y la pintura, también la filosofía y sobre todo la psicología parecen percatarse de que nuestras relaciones con el espacio no son las de un puro sujeto desencarnado con un objeto lejano, sino las de un habitante del espacio con su medio familiar. Ya sea, por ejemplo, comprender esa famosa ilusión óptica ya estudiada por Malebranche y que hace que la Luna, al levantarse, cuando aún está en el horizonte, nos parezca mucho más grande que cuando llega al cénit.[15] Aquí, Malebranche suponía que la percepción humana, por una suerte de razonamiento, sobrestima el tamaño del astro. En efecto, si lo miramos a través de un tubo de cartón o una caja de fósforos, la ilusión desaparece. Por lo tanto se debe a que, al salir, la luna se presenta a nosotros más allá de los campos, los muros, los árboles, y esa gran cantidad de objetos interpuestos nos hace sensible su gran distancia, de donde inferimos que, para conservar el tamaño aparente que tiene, al estar sin embargo tan alejada, es preciso que la luna sea muy grande. Aquí, el sujeto que percibe sería comparable al sabio que juzga, estima, infiere, y el tamaño percibido en realidad sería figurado. No es así como la mayoría de los psicólogos de hoy comprenden la ilusión de la luna en el horizonte. Han descubierto mediante experiencias sistemáticas que es una propiedad general de nuestro campo de percepción el hecho de implicar una notable constancia de los tamaños aparentes en el plano horizontal, mientras que, por el contrario, disminuyen muy rápido con la distancia en un plano vertical, y eso sin duda porque el plano horizontal, para nosotros, seres terrestres, es aquel donde se realizan los desplazamientos vitales, donde se da nuestra actividad. Así, lo que Malebranche interpretaba por la actividad de una pura inteligencia, los psicólogos de esta escuela lo refieren a una propiedad natural de nuestro campo de percepción, de nosotros, seres encarnados y obligados a moverse sobre la tierra. Tanto en psicología como en geometría, la idea de un espacio homogéneo ofrecido por completo a una inteligencia incorpórea es reemplazada por la de un espacio heterogéneo, con direcciones privilegiadas, que se encuentran en relación con nuestras

particularidades corporales y nuestra situación de seres arrojados al mundo. Tropezamos aquí por primera vez con esa idea de que el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y que sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas. La próxima conversación nos mostrará que esto no sólo es cierto con respecto al espacio, y que, en general, todo ser exterior sólo nos es accesible a través de nuestro cuerpo, y revestido de atributos humanos que también hacen de él una mezcla de espíritu y cuerpo.

3. Exploración del mundo percibido: las cosas sensibles

SI, LUEGO de haber examinado el espacio, consideramos las mismas cosas que lo llenan, y si interrogamos sobre esto un manual clásico de psicología, nos dirá que la cosa es un sistema de cualidades ofrecidas a los diferentes sentidos y que están reunidas por un acto de síntesis intelectual. Por ejemplo, el limón es esa forma oval abultada en los dos extremos, más ese color amarillo, más ese contacto fresco, más ese sabor ácido… Sin embargo, ese análisis nos deja insatisfechos porque no vemos lo que une cada una de esas cualidades o propiedades con las otras, y a pesar de todo nos parece que el limón posee la unidad de un ser, todas cuyas cualidades no son sino diferentes manifestaciones.

La unidad de la cosa permanece en el misterio mientras se consideren sus diferentes cualidades (su color, su sabor, por ejemplo) como otros tantos datos que pertenecen a los mundos rigurosamente distintos de la vista, el gusto, el tacto, etcétera. Pero justamente la psicología moderna, siguiendo en esto las indicaciones de Goethe, lejos de estar rigurosamente aislada, posee una significación afectiva que la pone en correspondencia con las de los otros sentidos. Por ejemplo, como bien lo saben quienes han tenido que escoger cortinajes para un apartamento, cada color desprende una suerte de atmósfera moral, que lo torna triste o alegre, deprimente o estimulante; y como lo mismo ocurre con los sonidos o los datos táctiles, puede decirse que cada uno equivale a cierto sonido o cierta temperatura. Y esto es lo que hace que algunos ciegos, cuando se les describen los colores, logren representárselos por la analogía con un sonido, por ejemplo. En consecuencia, a condición de que se reemplace la

cualidad en la experiencia humana que le confiere cierta significación emocional, su relación con otras que nada tienen en común con ella comienza a volverse comprensible. Hay incluso cualidades, muy cuantiosas en nuestra experiencia, que casi no tienen ningún sentido si se dejan fuera las reacciones que suscitan por parte de nuestro cuerpo. Esto ocurre con lo meloso. La miel es un fluido aminorado; tiene cierta consistencia, se deja agarrar, pero luego, solapadamente, se desliza de los dedos y vuelve a sí mismo. No sólo se deshace no bien se la moldeó sino que, invirtiendo los papeles, es ella quien se apodera de las manos de quien quería agarrarla. La mano viva, exploradora, que creía dominar el objeto, se ve atraída por él y enviscada en el ser exterior. "*En un sentido -escribe Sartre, a quien se debe este bello análisis-, es como una docilidad suprema de lo poseído, una fidelidad canina que se ofrece, hasta cuando ya no se la quiere, y, en otro sentido, bajo esta docilidad, es una solapada apropiación del poseedor por el poseído.*" [16] Una cualidad como lo meloso -y esto es lo que la vuelve capaz de simbolizar toda una conducta humana- sólo se comprende por el debate que establece entre yo como sujeto encarnado y el objeto exterior que es su portador; de esta cualidad sólo hay una definición humana.

Sin embargo, así considerada, cada cualidad se abre sobre las cualidades de los otros sentidos. La miel es azucarada. Pero lo azucarado, *"dulzura indeleble […] que permanece indefinidamente en la boca y sobrevive a la deglución"*,[17] es en el orden de los sabores esa misma presencia pringosa que la viscosidad de la miel realiza en el orden del tacto. Decir que la miel es viscosa y decir que es azucarada son dos maneras de decir lo mismo, o sea, cierta relación de la cosa con nosotros, o cierta conducta que nos sugiere o nos impone, cierta manera que tiene de seducir, de atraer, de fascinar al sujeto libre que se ve enfrentado con ella. La miel es cierto comportamiento del mundo para con mi cuerpo y conmigo. Y eso es lo que hace que las diferentes cualidades que posee no estén simplemente yuxtapuestas en ella sino, por el contrario, que sean idénticas en la medida en que todas manifiesten la misma manera de ser o de conducirse en la miel. La unidad de la cosa no está detrás de cada una de sus cualidades: es reafirmada por cada una de ellas, cada una de ellas es la cosa entera. Cézanne decía que se debe poder pintar el olor de los árboles.[18] En el mismo sentido, Sartre escribe, en El ser y la nada, que cada cualidad es "reveladora del ser" del objeto.[19] "El amarillo del limón -prosigue- está extendido a todo lo largo de sus cualidades, y cada una de ellas está extendida a todo lo largo de cada una de las otras. Es la acidez del limón lo que es amarillo, es el amarillo del limón lo

que es ácido; uno come el color de una torta y el gusto de dicha torta es lo que devela su forma y su color, en lo que llamaríamos la intuición alimentaria… La fluidez, la tibieza, el color azulado, la movilidad ondulada del agua de una piscina son ofrecidas de golpe unas a través de las otras."[20]

Por lo tanto, las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace. Claudel dice que los chinos construyen jardines de piedras donde todo es rigurosamente seco y descamado.[21] En esta mineralización del entorno hay que leer un rechazo de la humedad vital y como una preferencia por la muerte. Los objetos que obsesionan nuestros sueños, de la misma manera, son significativos. Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que queremos o detestamos. El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él. Para hablar como los psicoanalistas, las cosas son complejas. Es lo que quería decir Cézanne cuando hablaba de cierto "halo" de las cosas que hay que traducir en la pintura.[22]

Es lo que quiere decir también un poeta contemporáneo, Francis Ponge, que ahora me gustaría tomar como ejemplo. En un estudio que le dedicaba, Sartre escribía: las cosas "vivieron en él durante largos años, tapizaron el fondo de su memoria, formaron parte, estuvieron presentes en cada partícula de su ser […]. Mucho más que determinar sus cualidades luego de observaciones escrupulosas, su esfuerzo actual se dirige a desalojar del fondo de sí mismo, y traducir, a esos monstruos bullentes y floridos".[23] Y, en efecto, la esencia del agua, por ejemplo, y de todos los elementos, no se encuentra tanto en sus propiedades observables como en lo que ellos nos dicen a nosotros. Esto es lo que Ponge dice del agua:

> *Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada en su único vicio: la gravedad; y dispone de medios excepcionales para satisfacerlo: elude, traspasa, erosiona, filtra.*
>
> *En su propio interior ese vicio también interviene: se derrumba incesantemente, renuncia a cada instante a toda forma, sólo tiende a*

humillarse, se acuesta boca abajo sobre el suelo, casi cadáver, como los monjes de ciertas órdenes […].

Casi podría decirse que el agua es loca, debido a esa histérica necesidad de no obedecer sino a su gravedad, que la posee como una idea fija. […]

Por definición, LÍQUIDO es lo que prefiere obedecer a su gravedad más que mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a la gravedad. Y que pierde toda compostura debido a esa idea fija, ese escrúpulo enfermizo. […] Inquietud del agua: sensible al menor cambio del declive. Saltando las escaleras con ambos pies a la vez. Juguetona, de obediencia pueril, volviendo inmediatamente cuando se la llama al cambiar la inclinación de ese lado.[24]

Encontrarán un análisis del mismo tipo, extendido a todos los elementos, en la serie de obras que Gaston Bachelard dedicó alternativamente al aire,[25] el agua,[26] el fuego[27] y la tierra,[28] y donde muestra en cada elemento como una patria para cada tipo de hombres, el tema de sus ensoñaciones, el medio favorito de una imaginación que orienta su vida, el sacramento natural que le da fuerza y fehcidad. Todas estas búsquedas son tributarias de la tentativa surrealista que, hace ya treinta años, buscaba en los objetos en medio de los cuales vivimos, y sobre todo en los objetos hallados a los que en ocasiones nos vinculamos con una pasión singular, los “catalizadores del deseo”, como dice André Breton,[29] el sitio donde el deseo humano se manifiesta o se “cristaliza”.

Por consiguiente, es una tendencia bastante general reconocer,[30] entre el hombre y las cosas, no ya esa relación de distancia y dominación que existe entre el espíritu soberano y el fragmento de cera en el famoso análisis de Descartes, sino una relación no tan clara, una proximidad vertiginosa que nos impide apoderarnos como un puro espíritu desligado de las cosas o definirlas como puros objetos y sin ningún atributo humano. Tendremos que volver sobre esta observación cuando, al final de estas conversaciones, busquemos cómo nos llevan a representarnos la situación del hombre en el mundo.

4. Exploración del mundo percibido: la animalidad

CUANDO se pasa de la ciencia, de la pintura y de las filosofías clásicas a la ciencia, la pintura y la filosofía modernas, se asisten, decíamos, en las tres conversaciones precedentes, a una suerte de despertar del mundo percibido. Reaprendemos a ver este mundo a nuestro alrededor del que nos habíamos alejado con la convicción de que nuestros sentidos no nos enseñan nada válido y que tan sólo el saber rigurosamente objetivo merece ser considerado. Volvemos a estar atentos al espacio donde nos situamos, y que sólo es visto según una perspectiva limitada, la nuestra, pero que también es nuestra residencia y con el cual mantenemos relaciones carnales -redescubrimos en cada cosa cierto estilo de ser que la convierte en un espejo de las conductas humanas-, o sea, entre nosotros y las cosas se establecen, no ya las puras relaciones de un pensamiento dominador y un objeto o un espacio totalmente extendidos ante él, sino la relación ambigua de un ser encarnado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que se lo ocultan tanto como se lo revelan, a través del aspecto humano que cada cosa adopta bajo una mirada humana.[31]

En este mundo así transformado, empero, no estamos solos, ni siquiera entre hombres. También se ofrece a animales, niños, primitivos, locos que lo habitan a su manera, que, también ellos, coexisten con él, y hoy veremos que al recuperar el mundo percibido[32] volvemos a ser capaces de encontrar más sentido a esas formas extremas o aberrantes de la vida o la conciencia, y más interés por ellas, de tal modo que finalmente es el espectáculo entero del mundo y del hombre

mismo los que reciben una nueva significación.[33]

Es muy conocido que el pensamiento clásico no da mucha importancia al animal, al niño, al primitivo ni al loco. Recordemos que, en un animal, Descartes no veía nada más que una suma de ruedas, palancas, resortes,[34] en fin, nada más que una máquina; en el pensamiento clásico, cuando el animal no era una máquina era un esbozo de hombre, y muchos entomologistas no temieron proyectar en él los rasgos principales de la vida humana. El conocimiento de los niños y de los enfermos durante mucho tiempo siguió siendo rudimentario en virtud de los mismos prejuicios: las preguntas que el médico o el experimentador les formulaban eran preguntas de hombre,[35] no se trataba tanto de comprender cómo viven por su cuenta como de medir la distancia que los separa del adulto o del hombre sano en sus desempeños corrientes. En cuanto a los primitivos, o bien se buscaba en ellos una imagen embellecida del civilizado o, por el contrario, como Voltaire en el Ensayo sobre las costumbres,[36] en sus costumbres o creencias no se encontraba otra cosa que una serie de absurdidades inexplicables. Todo ocurre como si el pensamiento clásico se hubiera mantenido en un dilema: o bien el ser con que tenemos que habérnosla es asimilable a un hombre, y entonces está permitido atribuirle por analogía las características generalmente reconocidas al hombre adulto y sano, o bien no es nada más que una mecánica ciega, un caos viviente, y entonces no hay ningún medio de encontrarle un sentido a su conducta.

¿Por qué tantos escritores clásicos muestran indiferencia para con los animales, los niños, los locos, los primitivos?[37] Porque están persuadidos de que hay un hombre consumado, destinado a ser “dueño y poseedor" de la naturaleza, como decía Descartes,[38] y por lo tanto capaz por principio de penetrar hasta el ser de las cosas, de constituir un conocimiento soberano, descifrar todos los fenómenos, y no sólo los de la naturaleza física sino también los que nos muestran la historia y la sociedad humanas, explicarlos por sus causas y por último encontrar en algún accidente de su cuerpo la razón de las anomalías que mantienen al niño, al primitivo, al loco, al animal alejados de la verdad.[39] Para el pensamiento clásico hay una razón de derecho divino, ya sea en efecto porque conciba la razón humana como el reflejo de una razón creadora o porque, incluso tras haber renunciado a toda teología, postule, como ocurre con frecuencia, un acuerdo de principio entre la razón de los hombres y el ser de las cosas.[40] En tal perspectiva, las anomalías de que hablamos sólo pueden tener el valor de curiosidades psicológicas, a las que indulgentemente se les hace un sitio en un rincón de la psicología y la sociología “normales”.

Pero justamente es esa convicción, o más bien ese dogmatismo, lo que cuestionan una ciencia y una reflexión más maduras. Queda absolutamente claro que ni el mundo del niño, ni el del primitivo, ni el del enfermo, ni, con mayor razón, el del animal, en la medida en que podemos reconstituirlo a través de su conducta, constituyen sistemas coherentes y que, por el contrario, el del hombre sano, adulto y civilizado se esfuerza hacia esa coherencia. Pero el punto esencial es que no la posee, que dicha coherencia sigue siendo una idea o un límite jamás alcanzado de hecho, y que, por consiguiente, lo "normal" no puede cerrarse sobre sí, debe preocuparse por comprender anomalías de las que nunca está totalmente exento. Está invitado a examinarse sin indulgencia, a redescubrir en sí mismo todo tipo de fantasías, ensoñaciones, conductas mágicas, fenómenos oscuros, que permanecen omnipotentes en su vida privada y pública, en sus relaciones con los otros hombres, que hasta dejan, en su conocimiento de la naturaleza, todo tipo de lagunas por las que se insinúa la poesía. El pensamiento adulto, normal y civilizado vale más que el infantil, mórbido o bárbaro pero con una condición, y es que no se considere como pensamiento de derecho divino, que se mida cada vez más honestamente con las oscuridades y dificultades de la vida humana, que no pierda el contacto con las raíces irracionales de esta vida y que, por último, la razón reconozca que también su mundo está inconcluso, que no finja haber superado lo que se limitó a ocultar y no tome como indiscutibles una civilización y un conocimiento cuya función más alta, por el contrario, es la impugnación.[41]

Precisamente, en este espíritu, el arte y el pensamiento modernos reconsideran,[42] con un interés renovado, las formas de existencia más alejadas de nosotros, porque manifiestan ese movimiento mediante el cual todos los seres vivos y nosotros mismos tratamos de dar forma a un mundo que no está predestinado a las empresas de nuestro conocimiento y de nuestra acción. Mientras que el racionalismo clásico no ponía[43] ningún medio entre la materia y la inteligencia y ponía a los seres vivos, si no son inteligentes, en el rango de simples máquinas, y la noción misma de vida en el de las ideas confusas, los psicólogos de hoy, por el contrario, nos muestran que hay una percepción de la vida cuyas modalidades intentan describir. El año pasado, el señor Michotte,[44] de Lo vaina, en un interesante trabajo sobre la percepción del movimiento,[45] mostraba que ciertos desplazamientos de rasgos luminosos sobre una pantalla nos dan incuestionablemente la impresión de un movimiento vital. Por ejemplo, si dos rasgos verticales y paralelos se alejan uno de otro, y luego, mientras el primero prosigue su movimiento, el segundo invierte el suyo y vuelve a ubicarse,

respecto del primero, en la posición de partida, irresistiblemente tenemos la sensación de asistir a un movimiento de reptación, aunque la figura expuesta a nuestras miradas en nada se asemeje a una oruga ni pueda evocar su forma. Aquí es la propia estructura del movimiento lo que se deja leer como movimiento "vital". El desplazamiento de las líneas observado aparece a cada instante como momento de una acción global mediante la que cierto ser cuyo fantasma vemos[46] sobre la pantalla realiza en su provecho un transporte espacial. Durante la *"reptación"*, el espectador cree ver una materia virtual, una suerte de protoplasma ficticio que se desliza desde el centro del "cuerpo" hasta las prolongaciones móviles que lanza por delante. Así, diga lo que diga acaso una biología mecanicista,[47] el mundo en que vivimos, en todo caso, no está hecho tan sólo de cosas y de espacio; algunos de esos fragmentos de materia que llamamos seres vivos se ponen a dibujar en su entorno y a través de sus gestos o su comportamiento una visión de las cosas que es la suya y que se nos aparecerá tan sólo si nos prestamos al espectáculo de la animalidad, coexistimos con ella en vez de negarle temerariamente toda especie de interioridad.

En experiencias de hace ya veinte años, el psicólogo alemán Köhler trataba de describir la estructura del universo de los chimpancés.[48] Justamente, observaba que la originalidad de la vida animal no puede aparecer mientras, como ocurría con muchas experiencias clásicas, se le plantean problemas que no son los suyos. La conducta del perro puede resultar absurda y maquinal mientras el problema que debe resolver sea hacer funcionar una cerradura, o actuar sobre una palanca.[49] Esto no implica que, considerado en su vida espontánea y frente a las cuestiones que plantea, el animal no trate a su entorno según las leyes de una suerte de física ingenua, no capte algunas relaciones y las utilice para lograr ciertos resultados, en fin, no elabore las influencias del medio de una manera característica de la especie.

Precisamente porque el animal es el centro de una suerte de "organización" del mundo, porque tiene un comportamiento, porque, en los tanteos de una conducta poco segura, y poco capaz, de adquisiciones acumuladas,[50] muestra a las claras el esfuerzo de una existencia arrojada en un mundo cuya clave desconoce, sin duda, precisamente porque nos recuerda así nuestros fracasos y nuestros límites la vida animal, representa un papel inmenso tanto en las ensoñaciones[51] de los primitivos como en las[52] de nuestra vida oculta.[53] Freud mostró que la mitología animal de los primitivos es recreada en cada niño a cada generación, que el niño se ve, ve a sus padres y los conflictos que tiene con ellos en los animales que encuentra,[54] al punto de que el caballo, en los

sueños de Juanito,[55] se convierte en una potencia maléfica tan indiscutible como los animales sagrados de los primitivos. El señor Bachelard, en un estudio sobre Lautréamont,[56] observa que se encuentran 185 nombres de animales en las 247 páginas de los Cantos de Maldoror. Hasta un poeta como Claudel, que, como cristiano, podría verse expuesto a subestimar todo cuanto no es el hombre, encuentra la inspiración del Libro de Job y pide que se "interrogue a los animales".[57]

> *Hay una estampa japonesa que representa un elefante rodeado por ciegos -escribe-. Se trata de una misión delegada para identificar esa intervención monumental a través de nuestros asuntos humanos. El primero rodea una de las patas y dice: "Es un árbol". "Es cierto, dice el segundo, que descubrió las orejas, y aquí están las hojas." "De ninguna manera, dice el tercero, paseando su mano sobre el flanco!es un muro!" "Es un cordel", exclama el cuarto, agarrando la cola. "Es un tubo", replica el quinto, que tropezó con la trompa…*
>
> *Así, prosigue Claudel, ocurre con nuestra Madre, la Santa Iglesia católica, que del animal sagrado posee la masa, el andar y el temperamento bonachón, sin hablar de esa doble defensa de puro marfil que le sale de la boca. La estoy viendo, con las cuatro patas en esas aguas que le llegan directamente del paraíso, que, con la trompa, extrae para bautizar copiosamente con ellas a todo su enorme cuerpo.*[58]

Me gusta imaginar a Descartes o a Malebranche leyendo este texto[59] y encontrando los animales, que ellos convertían en mecanismos encargados de llevar los emblemas de lo humano y lo sobrehumano. Esta rehabilitación de los animales, lo veremos en la próxima conversación, supone un humor y una suerte de humanismo burlón del que mucho distaban.[60]

5. El hombre visto desde afuera

HASTA ahora, tratamos de mirar el espacio, las cosas y los seres vivos que habitan este mundo a través de los ojos de la percepción, olvidando lo que una familiaridad demasiado larga con ellos nos hace encontrar “muy natural”, tomándolos tal y como se ofrecen a una experiencia ingenua. Ahora, habría que recomenzar la misma tentativa respecto del propio hombre.[61] Porque indudablemente, desde hace más de treinta siglos se han dicho sobre el hombre muchas cosas, pero a menudo fue por reflexión como se las encontró. Quiero decir que, al tratar de saber qué es el hombre, un filósofo como Descartes sometía a un examen crítico las ideas que se le presentaban: por ejemplo, la de espíritu y cuerpo. Él las purificaba, las despejaba de toda especie de oscuridad o confusión. Mientras que la mayoría de los hombres entienden por espíritu algo así como una materia muy sutil, o un humo o un hálito -siguiendo en esto el ejemplo de los primitivos-, Descartes mostraba a las mil maravillas que el espíritu no es nada semejante, que es de una naturaleza muy diferente, ya que humo y hálito, a su manera, son cosas, aunque sean muy sutiles; mientras que el espíritu no es para nada una cosa, ya que no reside en el espacio, disperso como todas las cosas en cierta extensión, sino que, por el contrario, está todo recogido, indiviso, no siendo finalmente nada más que un ser que se recoge y se concentra irresistiblemente, se conoce.[62] Se llegaba así a una noción pura del espíritu y a una noción pura de la materia o de las cosas. Pero está claro que dicho espíritu totalmente puro no lo encuentro y por así decirlo no lo toco sino en mí mismo. Los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen a través de su cuerpo. [63]Indudablemente, un otro dista mucho para mí de reducirse a su cuerpo,

precisamente es ese cuerpo animado de todo tipo de intenciones, sujeto de muchas acciones o propósitos de los que yo me acuerdo y que contribuyen a dibujar para mí su figura moral. Pero finalmente no podría disociar a alguien de su silueta, de su tono, de su acento. Al verlo un instante, de entrada lo encuentro mucho mejor de lo que puedo hacerlo enumerando todo cuanto sé de él por experiencia y de oídas. Para nosotros, los demás son espíritus que frecuentan un cuerpo, y, en la apariencia total de dicho cuerpo, nos parece que está contenido todo un conjunto de posibilidades de las que él es su misma presencia.[64] Así, al considerar al hombre desde afuera, o sea, en otro, es probable que me vea llevado a reexaminar algunas distinciones que sin embargo parecen imponerse, tales como la del espíritu y el cuerpo.

Por consiguiente, veamos qué ocurre y razonemos con un ejemplo.[65] Supongamos que esté en presencia de alguien que, por una u otra razón, está violentamente irritado conmigo. Mi interlocutor se encoleriza, y yo digo que expresa su ira con palabras violentas, gestos, gritos… Pero ¿dónde está, pues, esa ira? Me responderán: en el espíritu de mi interlocutor. Eso no está muy claro. Porque finalmente esa maldad, esa crueldad que leo en las miradas de mi adversario, no puedo imaginarlas separadas de sus gestos, de sus palabras, de su cuerpo. Todo eso no ocurre fuera del mundo, y como en un santuario alejado más allá del cuerpo[66] [f] del hombre encolerizado. Sin lugar a dudas, es aquí, en esta habitación, y en este lugar de la habitación, donde la ira estalla; es en el espacio entre él y yo donde se despliega. Concedo que la ira de mi adversario no se realiza sobre su rostro en el mismo sentido en que tal vez, en su momento, corran lágrimas de sus ojos, se establezca un rictus sobre su boca.[67] Pero finalmente la ira lo habita, y aflora en la superficie de esas mejillas pálidas o violetas, esos ojos inyectados en sangre, esa voz sibilante… Y si, por un momento, abandono mi punto de vista de observador exterior sobre la ira, si intento recordar cómo se me aparece a mí mismo cuando estoy encolerizado, me veo obligado a confesar que no ocurre otra cosa: la reflexión sobre mi propia ira no me muestra nada que sea separable o que, por así decirlo, pueda ser separado de mi cuerpo. Cuando recuerdo mi ira contra Paul, la encuentro no en mi espíritu o en mi pensamiento, sino por completo entre yo que vociferaba y ese detestable Paul que estaba tranquilamente sentado y me escuchaba con ironía. Mi ira no era nada más que una tentativa de destrucción de Paul, que habrá permanecido verbal, si soy pacífico, y hasta cortés, si soy educado; pero que en el fondo ocurría en el espacio común donde intercambiábamos argumentos a falta de golpes, y no en mí. Sólo luego, al reflexionar sobre lo que es la ira, y al observar

que encierra cierta evaluación (negativa) del otro, infiero: después de todo, la ira es un pensamiento, estar encolerizado es pensar que el otro es detestable, y este pensamiento, como los demás, así como lo mostró Descartes, no puede residir en ningún fragmento de materia. Por lo tanto, es espíritu. Por mucho que reflexione de este modo, no bien me vuelvo hacia la propia experiencia de ira,[68] que motiva mi reflexión, debo confesar que no estaba fuera de mi cuerpo, que no lo animaba desde afuera, sino que estaba inexplicablemente con él.

Todo está en Descartes, como en todos los grandes filósofos, y así es como él, que había distinguido rigurosamente el espíritu del cuerpo, dijo que el alma no era solamente, como el piloto en su nave,[69] el jefe y el mando del cuerpo, sino más bien que le estaba estrechamente unida, a tal punto que sufre en él, como bien lo vemos cuando decimos que nos duelen las muelas.

Sólo que, según Descartes, prácticamente no se puede hablar de esta unión del alma y el cuerpo, sólo es posible experimentarla por el uso de la vida; para él, ocurra lo que ocurra con nuestra condición de hecho, e incluso si en realidad, según sus propios términos, vivimos una verdadera “mezcla” del espíritu con los cuerpos, esto no nos quita el derecho de distinguir absolutamente lo que está unido en nuestra experiencia, de mantener en derecho la separación radical del espíritu y el cuerpo, que es negada a causa de su unión, y por último, de definir al hombre sin considerar su estructura inmediata y tal y como se aparece en la reflexión: como un pensamiento extrañamente unido a un aparato corporal, sin que ni el mecanismo del cuerpo ni la transparencia del pensamiento estén comprometidos por su mezcla. Puede decirse que, desde Descartes, incluso aquellos que más fielmente siguieron su enseñanza no dejaron de preguntarse precisamente cómo nuestra reflexión, que es reflexión sobre el hombre dado, puede liberarse de las condiciones a las que parece sometido en su situación de partida.[70]

Al describir esta situación,[71] los psicólogos de ahora insisten en el hecho de que no vivimos ante todo en la conciencia de nosotros mismos -ni siquiera, por lo demás, en la conciencia de las cosas- sino en la experiencia del otro. Jamás nos sentimos existir sino tras haber tomado ya contacto con los otros, y nuestra reflexión siempre es un retorno a nosotros mismos, que por otra parte debe mucho a nuestra frecuentación del otro. Un lactante de algunos meses ya es muy hábil en distinguir la benevolencia, la ira, el miedo sobre el rostro del otro, en un momento en que no puede haber aprendido mediante el examen de su propio cuerpo los signos físicos de tales emociones. Por consiguiente, es porque el cuerpo del otro, en sus diversas gesticulaciones, se le aparece investido de

entrada de una significación emocional, es porque aprende a conocer el espíritu tanto como comportamiento visible como en la intimidad de su propio espíritu. Y el mismo adulto[72] descubre en su propia vida lo que su cultura, la enseñanza, los libros, la tradición le enseñaron a ver. El contacto de nosotros mismos con nosotros mismos siempre se hace a través de una cultura, por lo menos a través de un lenguaje que recibimos desde afuera[73] y que nos orienta en el conocimiento de nosotros mismos. De tal modo que finalmente el puro sí, el espíritu, sin instrumentos ni historia, si realmente es como una instancia crítica que oponemos a la lisa y llana intrusión de las ideas que nos son sugeridas por el medio, sólo se realiza en libertad efectiva mediante el instrumento del lenguaje y participando en la vida del mundo.[74]

De esto resulta una imagen del hombre y la humanidad que es muy diferente de aquella de la que partimos. La humanidad no es una suma de individuos, una comunidad de pensadores de los cuales cada uno, en su soledad, está seguro de antemano de entenderse con los otros porque todos participarían de la misma esencia pensante. Tampoco, por supuesto, es un solo Ser[75] donde la pluralidad de los individuos estaría fundada y destinada a reabsorberse. Por principio, está en una situación inestable: nadie puede creer sino en lo que reconoce por verdadero interiormente, y al mismo tiempo nadie piensa ni se decide sino ya tomado en ciertas relaciones con el otro que orientan de preferencia hacia tal especie de opiniones. Todos están solos y nadie puede abstenerse de los otros, no sólo por su utilidad -que aquí no está cuestionada-, sino por su felicidad. No existe una vida entre varios que nos libere de la carga de nosotros mismos, nos dispense de tener una opinión; y no hay vida “interior” que no sea como un primer ensayo de nuestras relaciones con el otro. En tal situación ambigua donde nos vemos arrojados porque tenemos un cuerpo y una historia personal y colectiva, no podemos hallar un reposo absoluto, incesantemente debemos trabajar en reducir nuestras divergencias, explicar nuestras palabras mal comprendidas, manifestar lo que está oculto de nosotros, percibir al otro. La razón y el acuerdo entre los espíritus no están a nuestras espaldas, presuntamente se hallan adelante, y somos tan incapaces de alcanzarlos definitivamente como de renunciar a hacerlo.[76]

Es comprensible que nuestra especie, que se internó de tal modo en una tarea que jamás estará terminada ni podría estarlo, y que no necesariamente está destinada a lograrlo siquiera relativamente, encuentre en esta situación un motivo tanto de inquietud como de coraje. Ambos, a decir verdad, no son más que uno. Porque la inquietud es vigilancia, es la voluntad de juzgar, de saber lo

que uno hace y lo que se propone. Si no hay una fatalidad buena, tampoco hay una mala, y el coraje es remitirse a uno y a los otros en la medida en que a través de todas las diferencias de las situaciones físicas y sociales, todos dejen aparecer en su conducta misma y en sus mismas relaciones la misma chispa que hace que los reconozcamos, que necesitemos su asentimiento o su crítica, que tengamos un destino común.[77] Simplemente, ese humanismo de los modernos no tiene ya el acento perentorio de los siglos precedentes. Dejemos de alabarnos por ser una comunidad de espíritus puros, veamos lo que realmente son las relaciones mutuas en nuestras sociedades: la myoría de las veces, relaciones de amo a esclavo. No nos escudemos en nuestras buenas intenciones, veamos en qué se convierten una vez fuera de nosotros.[78] Hay algo sano en esa mirada ajena que nos proponemos echar sobre nuestra especie.[79] En **Micromegas**, Voltaire imaginó en otros tiempos un gigante de otro planeta enfrentado con nuestras costumbres, que sólo podían parecer irrisorias a una inteligencia más elevada que la nuestra. Estaba reservado a nuestro tiempo juzgarse a sí mismo no desde arriba, lo que es amargo y malvado, sino, de alguna manera, desde abajo.[80] Kafka imagina a un hombre metamorfoseado en cucaracha[81] y que deja caer sobre la familia una mirada de cucaracha. Imagina las investigaciones de un perro que tropieza con el mundo humano.[82] Él describe sociedades encerradas en la cáscara de costumbres que se dieron, y hoy Maurice Blanchot describe una ciudad detenida en la evidencia de su ley,[83] en la que cada uno participa tan estrechamente que ya no experimenta su diferencia ni la de los otros. Ver al hombre desde afuera es la crítica y la salud del espíritu. Pero no, como Voltaire, para sugerir que todo es absurdo. Mucho más para sugerir, como Kafka, que la vida humana siempre está amenazada, y para preparar, por el humor, los momentos raros y preciosos donde los hombres se reconocen y se encuentran. [84]

6. El arte y el mundo percibido

EN NUESTRAS conversaciones anteriores, cuando tratábamos de hacer revivir el mundo percibido que nos ocultan todos los sedimentos del conocimiento y la vida social, con frecuencia recurrimos a la pintura, porque ésta vuelve a ubicarnos imperiosamente en presencia del mundo vivido.[85] En Cézanne, en Juan Gris, en Braque, en Picasso, de diferentes maneras, encontramos objetos -limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de cigarrillos- que no se deslizan bajo la mirada como objetos "bien conocidos", sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad, y, por así decirlo, "sangran" delante de nosotros. Así, la pintura nos volvía a conducir a la visión de las mismas cosas. Inversamente, y como por un intercambio de servicios, una filosofía de la percepción, que quiere reaprender a ver el mundo, restituirá a la pintura, y en general a las artes su verdadero lugar, su verdadera dignidad, y nos predispondrá para aceptarlos en su pureza.

En efecto, ¿qué aprendimos al considerar el mundo de la percepción? Aprendimos que, en este mundo, es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse. Indudablemente, cuando defino una mesa como lo hace el diccionario -plataforma horizontal sostenida por tres o cuatro soportes y sobre la cual se puede comer, escribir, etcétera-, puedo tener la sensación de alcanzar algo así como la esencia de la mesa[86] y me desintereso de todos los accidentes con que puede acompañarse: forma de las patas, estilo de las molduras, etcétera; pero eso no es percibir, es definir. Por el contrario, cuando percibo una mesa, no me desintereso de la manera en que ella realiza su función de mesa, y es precisamente la manera siempre singular en que soporta su plataforma, es el

movimiento, único, desde las patas hasta la plataforma, que opone a la gravedad lo que me interesa y que hace a cada mesa distinta de las demás. Aquí no hay un detalle -fibra de la madera, forma de las patas, hasta color y edad de dicha madera, graffitis o rajaduras que señalan esa edad- que sea insignificante, y la significación "mesa" no me interesa sino en la medida en que emerge de todos los "detalles" que encarnan su modalidad presente.[87] Sin embargo, si me detengo en la escuela de la percepción, me veo dispuesto a comprender la obra de arte, porque también ella es una totalidad carnal donde la significación no es libre, por así decirlo, sino ligada, cautiva de todos los signos, de todos los detalles que me la manifiestan, de manera que, como la cosa percibida, la obra de arte se ve o se entiende y ninguna definición, ningún análisis, por precioso que retroactivamente pueda ser y para hacer el inventario de tal experiencia, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella.[88][d]

Esto no es tan evidente de primera intención. Porque finalmente, la mayor parte de las veces, un cuadro, como se dice, representa objetos; a menudo un retrato representa a alguien cuyo nombre nos da el pintor. Después de todo, ¿no es la pintura comparable a esas flechas indicadoras en las estaciones que no tienen otra función sino dirigimos hacia la salida o el andén? ¿O incluso a esas fotografías exactas que nos permiten examinar el objeto en su ausencia y que retienen todo lo esencial? Si fuera cierto, el objetivo de la pintura sería la apariencia, y su significación estaría totalmente fuera del cuadro, en las cosas que significa,[89] en el tema. Sin embargo, precisamente contra esta concepción se alzó toda pintura válida, y los pintores luchan muy conscientemente contra ella desde hace por lo menos cien años. Según Joachim Gasquet, Cézanne decía que el pintor se apodera de un fragmento de naturaleza "y lo vuelve absolutamente pintura".[90] Hace treinta años, Braque escribía, más claramente todavía, que la pintura no trataba de "reconstituir un hecho anecdótico" sino de "constituir un hecho pictórico".[91] Por consiguiente, la pintura sería no una imitación del mundo, sino un mundo por sí. Y esto significa que, en la experiencia de un cuadro, no hay ninguna remisión a la cosa natural, en la experiencia estética del retrato ninguna mención a su "semejanza" con el modelo[92] (los que ordenan retratos a menudo los quieren parecidos, pero es porque tienen más vanagloria que amor por la pintura). Sería demasiado largo buscar aquí por qué, en tales condiciones, los pintores no fabrican de punta a punta, como lo han hecho en ocasiones, objetos poéticos inexistentes.[93] Contentémonos con observar que, hasta cuando trabajan sobre objetos reales, su objetivo jamás es evocar el propio objeto sino fabricar sobre la tela un

espectáculo que se baste a sí mismo. La distinción que a menudo se hace entre el tema del cuadro y la manera del pintor no es legítima porque, para la experiencia estética,[94] todo el tema está en la manera en que las uvas, la pipa o el paquete de cigarrillos están constituidos por el pintor sobre la tela. ¿Queremos decir que en arte únicamente la forma importa, y no lo que se dice? De ninguna manera. Queremos decir que la forma y el fondo, lo que se dice y la manera en que se lo dice no pueden existir por separado. En suma, nos limitamos a comprobar esa evidencia de que, si puedo representarme de una manera suficiente, según su función, un objeto o una herramienta que jamás vi, por lo menos en sus rasgos generales; en cambio, los mejores análisis no pueden darme la sospecha de qué es una pintura de la que jamás vi ningún ejemplar. Por consiguiente, no se trata, en presencia de un cuadro, de multiplicar las referencias al tema, a la circunstancia histórica, si la hay, que está en el origen del cuadro; se trata, como en la percepción de las mismas cosas, de contemplar, de percibir el cuadro según las indicaciones mudas de todas partes que me dan las huellas de pintura depositadas sobre la tela, hasta que todas, sin discurso ni razonamiento, se compongan en una organización estricta donde se sienta claramente que nada es arbitrario, aunque no se esté en condiciones de explicarlo.

Aunque el cine no haya producido todavía muchas obras que sean obras de arte de cabo a rabo, aunque el entusiasmo por las estrellas, el sensacionalismo de los cambios de plano, o de las peripecias, la intervención de bellas fotografías o la de un diálogo espiritual sean para el film otras tantas tentaciones en las que corre el riesgo de quedarse pegado y de encontrar el éxito omitiendo los medios de expresión más aptos del cine -justamente, a pesar de todas esas circunstancias que hacen que casi no se ha visto hasta ahora un film que sea plenamente un film- puede vislumbrarse lo que sería tal obra, y veremos que, como toda obra de arte, también sería algo que se percibe. Porque, finalmente, lo que puede constituir la belleza cinematográfica no es ni la historia en sí misma -que la prosa narraría muy bien-, ni, con mayor razón, las ideas que puede sugerir, ni, por último, esos tics, esas manías, esos procedimientos por los cuales un director se hace reconocer y que no tienen más importancia decisiva que las palabras favoritas de un escritor. Lo que cuenta es la elección de los episodios representados, y, en cada uno de ellos, la elección de los panoramas que se harán figurar en el film, la longitud dada respectivamente a cada uno de tales elementos, el orden en el que se escoge presentarlos, el sonido o las palabras con que se quiere[95] i o no se quiere acompañarlos, constituyendo todo eso cierto ritmo cinematográfico global. Cuando nuestra experiencia del cine sea más

extensa, se podrá elaborar una suerte de lógica del cine, o incluso de gramática y estilística del cine que nos indicarán, según la experiencia de las obras realizadas, el valor que habrá que dar a cada elemento, en una estructura de conjunto típica, para que se inserte en ella sin tropiezos. Sin embargo, como todas las reglas en materia de arte, éstas jamás servirán para otra cosa que para explicitar las relaciones ya existentes en las obras logradas, y para inspirar otras honestas. Entonces como ahora, los creadores siempre tendrán que encontrar conjuntos nuevos sin ayuda. Entonces como ahora, el espectador experimentará, sin formarse una idea clara, la unidad y la necesidad del desarrollo temporal en una obra bella. Entonces como ahora, la obra dejará en su espíritu no una suma de recetas, sino una imagen resplandeciente, un ritmo. Entonces como ahora, la experiencia cinematográfica será percepción.

La música nos ofrecería un ejemplo demasiado fácil y en el que, por esa misma razón, no queremos detenernos. A todas luces, aquí resulta imposible imaginar que el arte remita a otra cosa que a sí mismo. La música programada, que nos describe una tormenta, o incluso una tristeza, es la excepción. Indiscutiblemente, aquí nos hallamos en presencia de un arte que no habla. Y sin embargo, la música dista mucho de ser un conglomerado de sensaciones sonoras: a través de los sonidos vemos aparecer una frase y, de frase en frase, un conjunto, y finalmente, como decía Proust, un mundo, que en el dominio de la música posible es la región Debussy o el reino Bach. Aquí, no hay otra cosa que hacer sino escuchar, sin vueltas, nuestros recuerdos, nuestros sentimientos, sin mencionar al hombre que creó eso, como la percepción mira las propias cosas sin mezclar nuestros sueños.

Para terminar, puede decirse algo análogo de la literatura, aunque esto a menudo haya sido impugnado porque la literatura emplea las palabras, que también están hechas para significar las cosas naturales. Hace ya largo tiempo que Mallarmé[96] distinguió el uso poético del lenguaje del parloteo cotidiano. El charlatán no nombra las cosas sino justo lo suficiente para indicarlas brevemente, para significar “de qué se trata”. Por el contrario, el poeta, según Mallarmé, reemplaza la designación común de las cosas, que las da como “bien conocidas”, por un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa y así nos fuerza a entrar en ella.[97] Hablar poéticamente del mundo es casi callarse, si se toma la palabra en el sentido de palabra cotidiana, y es sabido que Mallarmé no escribió mucho. Pero en ese poco que nos dejó, por lo menos se encuentra la conciencia más clara de la poesía como totalmente soportada por el lenguaje, sin referencia directa al propio mundo, ni a la verdad

prosaica ni a la razón, por consiguiente, como una creación de la palabra que no puede ser completamente traducida en ideas; es precisamente porque la poesía -como dirán más tarde Henri Bremond[98] y Valéry-[99] no es primero significación de ideas o significante por lo que Mallarmé y más tarde Valéry[100] se negaban a aprobar o desaprobar todo comentario prosaico de sus poemas: tanto en el poema como en la cosa percibida,[101] [k] no es posible separar el fondo y la forma, lo que es presentado y la manera como se lo presenta a la mirada. Y autores como Maurice Blanchot actualmente se preguntan si no habría que extender a la novela y a la literatura en general lo que Mallarmé decía de la poesía: una novela lograda existe no como suma de ideas o de tesis, sino a la manera de una cosa sensible, y de una cosa en movimiento que se trata de percibir en su desarrollo temporal, a cuyo ritmo hay que adaptarse y que deja en el recuerdo no un conjunto de ideas, sino más bien el emblema y el monograma de esas ideas.[102]

Si estas observaciones son justas, y si mostramos que una obra de arte se percibe,[103] una filosofía de la percepción se ve inmediatamente liberada de malentendidos que podrían oponérsele como objeciones. El mundo percibido no es solamente el conjunto de las cosas naturales; también son los cuadros, las músicas, los libros, todo cuanto los alemanes llaman un “mundo cultural”. Y, al introducirnos en el mundo percibido, lejos estamos de haber empequeñecido nuestro horizonte, lejos de habernos limitado al guijarro o al agua; hemos recuperado el medio de contemplar, en su autonomía y en su riqueza original, las obras del arte, de la palabra y de la cultura.

7. Mundo clásico y mundo moderno

EN ESTA última conversación nos gustaría evaluar el desarrollo del pensamiento moderno tal como poco más o menos lo hemos descrito en las precedentes. Este retorno al mundo percibido, que verificamos tanto entre los pintores como entre los escritores, en algunos filósofos y en los creadores de la física moderna, comparado con las ambiciones de la ciencia, del arte y de la filosofía clásicas, ¿no podría ser considerado como un signo de declinación? Por un lado, tenemos la seguridad de un pensamiento que no tiene dudas de estar consagrado al conocimiento integral de la naturaleza y de eliminar todo misterio del conocimiento del hombre. Por el otro, entre los modernos, en vez de este universo racional abierto por principio a las empresas del conocimiento y la acción, tenemos un saber y un arte difíciles, llenos de reserva y restricciones, una representación del mundo que no excluye ni fisuras ni lagunas, una acción que duda de sí misma y, en todo caso, no se enorgullece de lograr el asentimiento de todos los hombres…

En efecto, debe reconocerse que los modernos (ya me disculpé del hecho de que había una vaguedad en este tipo de expresión) no tienen ni el dogmatismo ni la seguridad de los clásicos, ya se trate de arte, conocimiento o acción. El pensamiento moderno ofrece un doble carácter de inconclusión y de ambigüedad que, si se quiere, permite hablar de declinación o decadencia. Nosotros concebimos todas las obras de la ciencia como provisionales y aproximadas, mientras que Descartes creía poder deducir, de una vez y para siempre, las leyes del choque de los cuerpos de los atributos de Dios.[104] Los museos están llenos

de obras a las que parece que nada puede ser añadido, mientras que nuestros pintores entregan al público obras que en ocasiones no parecen más que bosquejos. Y estas mismas obras son el tema de interminables comentarios, porque su sentido no es unívoco. ¡Cuantas obras sobre el silencio de Rimbaud tras la publicación del único libro que él mismo entregó a sus contemporáneos, y cómo, por el contrario, el silencio de Racine luego de Fedra parece plantear pocos problemas! Parecería que el artista de hoy multiplica a su alrededor los enigmas y las fulguraciones. Incluso cuando, como Proust, en muchos aspectos es tan claro como los clásicos, en todo caso el mundo que nos describe ni está acabado ni es unívoco. En *Andrómaca*, es sabido que Hermione ama a Pirro, y, en el mismo momento en que manda a Orestes a matarlo, ningún espectador se engaña: esta ambigüedad del amor y el odio que hace que el amante prefiera perder al amado que dejárselo a otro no es una ambigüedad fundamental: es inmediatamente evidente que, si Pirro se alejaba de Andrómaca y se volvía hacia Hermione, ésta se derretiría a sus pies. Por el contrario, ¿quién puede decir si el narrador, en la obra de Proust, ama realmente a Albertine?[105] Él comprueba que sólo desea estar a su lado cuando ella se aleja de él, e infiere que no la ama. Pero cuando ella desaparece, cuando él se entera de su muerte, entonces, en la evidencia de ese alejamiento sin retorno, piensa que la necesitaba y la amaba. [106] Pero el lector continúa: si Albertine le fuera devuelta -como en ocasiones lo sueña-, ¿la seguiría amando el narrador de Proust? ¿Habrá que decir que el amor es esa necesidad celosa, o que jamás hay amor, sino tan sólo celos y el sentimiento de ser excluido?[107] Estas cuestiones no nacen de una exé- gesis minuciosa,[108] es el mismo Proust quien las plantea, para él son constitutivas de lo que se llama el amor. En consecuencia, el corazón de los modernos es un corazón intermitente y que ni siquiera logra conocerse. Entre los modernos, no son solamente las obras las que están inacabadas, sino que el mundo mismo tal y como lo expresan es como una obra inconclusa y de la que no se sabe si alguna vez lo estará. En cuanto no se trata tan sólo de la naturaleza sino del hombre, la inconclusión del conocimiento, que radica en la complejidad de las cosas, se duplica con una inconclusión de principio: por ejemplo, hace diez años, un filósofo mostraba que no es posible concebir un conocimiento histórico que sea rigurosamente objetivo, porque la interpretación y la puesta en perspectiva del pasado dependen de las opciones morales y políticas que el historiador ha hecho por su cuenta, como por lo demás éstas de aquéllas, y que, en ese círculo donde jamás está encerrada, la existencia humana nunca puede hacer abstracción de sí para acceder a una verdad desnuda y no implica sino un progreso en la

objetivación, no una objetividad plena.[109]

Si abandonáramos la región del conocimiento para considerar la de la vida y la acción, encontraríamos a los hombres modernos en lucha con ambigüedades acaso todavía más impactantes. No existe ya una palabra de nuestro vocabulario político que no haya servido para designar las realidades más diferentes o incluso más opuestas. Libertad, socialismo, democracia, reconstrucción, renacimiento, libertad sindical,[110] cada una de estas palabras ha sido por lo menos una vez reivindicada por uno cualquiera de los grandes partidos existentes.[111] Y esto no por la astucia de sus dirigentes: la astucia está en las mismas cosas; en un sentido, es cierto que en América no hay ninguna simpatía por el socialismo, y que, si el socialismo es o implica un cambio radical de las relaciones de propiedad, no posee ninguna posibilidad de instaurarse a la sombra de América, y, por el contrario, en ciertas condiciones puede encontrar un apoyo por el lado soviético. Pero también es cierto que el régimen económico y social de la URSS, con su diferenciación social acusada, su mano de obra típica de un campo de concentración, no es ni podría volverse por sí lo que siempre se llamó un régimen socialista. Y por último, es cierto que un socialismo que no buscara apoyo fuera de las fronteras de Francia[112] sería a la vez imposible y por eso mismo destituido de su significación humana. Realmente nos encontramos en lo que Hegel llamaba una situación diplomática, es decir, una situación donde las palabras significan dos cosas (por lo menos) y donde las cosas no se dejan nombrar con una sola palabra.

Pero precisamente si la ambigüedad y la inconclusión están escritas en la textura misma de nuestra vida colectiva, y no solamente en las obras de los intelectuales, sería irrisorio querer responderle con una restauración de la razón, en el sentido en que se habla de restauración a propósito del régimen de 1815. Podemos y debemos analizar las ambigüedades de nuestro tiempo y, a través de ellas, tratar de trazar un camino que pueda ser seguido en conciencia y verdad. Pero demasiado sabemos de él para lisa y llanamente retomar el racionalismo de nuestros padres. Por ejemplo, sabemos que no hay que creerles al pie de la letra a los regímenes liberales,[113] que pueden tener la igualdad y la fraternidad por divisa sin trasladarla a su conducta, y que a veces ideologías nobles se transforman en coartadas. Por otra parte, sabemos que, para realizar la igualdad, no basta con transferir al Estado la propiedad de los instrumentos de producción. Ni nuestro examen del socialismo ni nuestro examen del liberalismo, por lo tanto, pueden carecer de reservas ni restricciones, y permaneceremos en ese equilibrio inestable mientras el curso de las cosas y la conciencia de los hombres

no hayan posibilitado la superación de esos dos sistemas ambiguos.[114] Cortar por lo sano, optar por uno de ellos, bajo pretexto de que la razón, en todo caso, puede ver claro en esto, es mostrar que uno se preocupa menos por la razón operatoria y activa que por un fantasma de razón que oculta sus confusiones bajo un aire perentorio. Amar la razón como lo hace Julien Benda, querer[115] lo eterno cuando el saber siempre descubre mejor la realidad del tiempo, querer el concepto más claro[116] cuando la misma cosa es ambigua, es la forma más insidiosa del romanticismo, es preferir la palabra razón al ejercicio de la razón. Restaurar nunca es restablecer, es ocultar.

Y hay más. Tenemos razones para preguntarnos si la imagen que a menudo nos dan del mundo clásico es algo más que una leyenda, si no conoció también él la inconclusión y la ambigüedad en que vivimos, si no se contentó con negarles una existencia oficial, y si, por consiguiente, lejos de ser un hecho de decadencia, la incertidumbre de nuestra cultura no es más bien la conciencia más aguda y franca de lo que siempre fue verdadero, por lo tanto, adquisición y no declinación. Cuando nos hablan de la obra clásica como de una obra consumada, debemos recordar que Leonardo da Vinci y muchos otros dejaban obras inconclusas; que Balzac consideraba indefinible[117] el famoso punto de madurez de una obra y admitía que, en rigor, el trabajo, que siempre podría ser proseguido, sólo se interrumpe para permitir cierta claridad a la obra; que Cézanne, que consideraba toda su pintura como una aproximación a lo que buscaba, sin embargo más de una vez nos da la sensación de la conclusión o la perfección. Acaso sea por una ilusión retrospectiva -porque la obra está demasiado lejos de nosotros, es demasiado diferente de nosotros para que seamos capaces de retomarla y proseguirla- por lo que a ciertas pinturas les encontramos una plenitud insuperable:[118] en ellas, los pintores que las hicieron no veían otra cosa que ensayo o fracaso. Hace un rato hablábamos de las ambigüedades de nuestra situación política, como si todas las situaciones políticas del pasado cuando eran el presente no hubieran implicado también ellas contradicciones y enigmas comparables a los nuestros; por ejemplo: la Revolución Francesa y hasta la Revolución Rusa en su período “clásico”, hasta la muerte de Lenin. Si esto es cierto, la conciencia “moderna” no habría descubierto una verdad moderna sino una verdad de todos los tiempos, sólo que más visible hoy y llevada a su más alta gravedad. Y esta mayor clarividencia, esta experiencia más entera de la impugnación no es producto de una humanidad que se degrada[119] sino de una humanidad que ya no vive, como largo tiempo lo hizo, en algunos archipiélagos o promontorios, sino que se enfrenta consigo

misma de una punta a la otra del mundo, se dirige ella misma a sí misma por completo a través de la cultura o los libros… En lo inmediato, la pérdida de calidad es manifiesta, pero no es posible remediarlo restaurando la humanidad estrecha de los clásicos. La verdad es que el problema, para nosotros, es hacer en nuestro tiempo,[120] y a través de nuestra propia experiencia, lo que los clásicos hicieron en el suyo; así como el problema de Cézanne, según sus propios términos, era "hacer del Impresionismo algo tan sólido como el arte de los museos".[121]

Bibliografía

BACHELARD, Gaston, La Psychanalyse du feu, Pans, Gallimard, 1938; reed. en col. “Folio essais”, 1985 [trad. cast.: Psicoanálisis del fuego, Buenos Aires, Schapire, 1973].

—, Lautréamont, Paris, José Corti, 1939; reed. en 1986 [trad. cast.: Lautréamont, México, Fondo de Cultura Económica, 1985],

—, L'Eau et les Rêves, Paris, José Corti, 1942; reed. por LGF, col. "Le Livre de poche”, 1992 [trad. cast.: El agua y los sueños, México, Fondo de Cultura Económica, 1978].

—, La Terre et les Rêveries de la volonté, Paris, José Corti, 1948 [trad. cast.: La tierra y los ensueños de la voluntad, México, Fondo de Cultura Económica, 1994].

—, L’air et les songes, Paris, José Corti, 1943; reed. por LGF, col. “Le Livre de poche”, 1992 [trad. cast.: El aire y los sueños, México, Fondo de Cultura Económica, 1958].

—, La Terre et les Rêveries du repos, Paris, José Corti, 1948; reed. en 1992.

BENDA, Julien, La France byzantine ou le Triomphe de la littérature pure, Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes, essai d’une psychologie ori- gnelîe du littérateur, Paris, Gallimard, 1945; reed. en París, UGE, col “10/18”, 1970.

BERNARD, Émile, Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres, Paris, À la rénovation esthétique, 3ª ed., 1921.

BLANCHOT, Maurice, Faux-pas, Paris, Gallimard, 1948; ed. reformada en 1971; reed. en 1975 [trad. cast.: Falsos pasos, Valencia, Pre-textos, 1977].

—, Le Très-Haut, Paris, Gallimard, 1948; ed. reformada en 1975; reed. en 1988.

BRAQUE, Georges, Cahier, 1917-1947, París, Maeght editor, 1948; Cahier, 1917-1955, ed. aum. en 1994.

BREMOND, Henri, La Poésie pure, Paris, Grasset, 1926.

—, Prière et Poésie, Paris, Grasset, 1926.

—, Racine et Valéry, Paris, Grasset, 1930.

BRETON, André, L'Amour fou, Paris, Gallimard, 1937; reed. en 1975 [trad. cast.: El amor loco, 2da. ed., México, Joaquín Mortiz, 1973].

CLAUDEL, Paul, Connaissance de l'Est (1895-1900), Paris, Mercure de France, 1907, reed. en Paris, Gallimard, col. "Poésie", 1974.

—, "Interroge les animaux", Figaro littéraire, núm. 129, 3er. año, 9 de octubre de 1948, pág. 1; retomado en "Quelques planches du Bestiaire spirituel", en Figures et paraboles, en Œuvres en prose, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 1965.

DESCARTES, Œuvres, ed. por G Adam y P. Tannery, Paris, Ceri 11 vol., 1897-1913; reed. en Paris, Vrin, 1996; Œuvres et lettres, ed. por A. Bridoux, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 1937; reed. en 1953 [ediciones de las obras de Descartes en español: Discurso del método, Buenos Aires, Alianza, 1980; Meditaciones metafísicas, 9a. ed., Buenos Aires, Aguilar, 1980; Principios de la filosofía, Madrid, Alianza, 1995].

FREUD, Sigmund, Cinq Psychanalyses, "Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans", trad. fr. de M. Bonaparte, Revue française de psychanalyse, tomo II, fase. 3, 1928; reed. en Paris, PUF, 1975.

GASQUET, Joachim, Cézanne, Paris, Bernheim-Jeune, 1926; reed. en Grenoble, Cynara, 1988.

KAFKA, Franz, La Métamorphose [1912], trad. fr. de A. Via- latte, Paris, Gallimard, 1928; reed. en 1972 [trad. cast.: La metamorfosis, Madrid, Alianza, "Biblioteca Borges", 1998],

—, Recherches d'un chien [1923-1924?], en La Muraille de Chine, trad. fr. de J. Carrive y A. Vialatte, Villeneuve-lès- Avignon, Seghers, 1944; reed. en Paris, Gallimard,1950; trad. fr. de M. de Launay, Pans, Findakly, 1999 [trad. cast.: La muralla china, Madrid, Alianza, 1983].

KÖHLER, Wolfgang, L'Intelligence des singes supérieurs, Paris, Alcan, 1927.

LEFEVRE, Frédéric, Entretiens avec Paul Valéry, prefacio de Henri

Bremond, Paris, Le Livre, 1926.

MALEBRANCHE, De la recherche de la vérité (1674-1675), ed. por G. Lewis, Paris, Vrin, tomo I, 1945; en Œuvres complètes, ed. por G. Rodis-Lewis y G. Malbreil, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, tomo I, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane, Œuvres complètes, 1 vol., ed. por H. Mondor y G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade”, 1945; reed. en 2 vol., ed. por B. Marchai, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade”, 1er. vol. 1998.

MlCHOTTE, Albert, La Perception de la causalité, Lovaina, ISP, 1947; reed. en Lovaina-Bruselas-Amsterdam, Presses universitaires de Louvain, Érasme, Standaard-Boek- handel, 1954.

PAULHAN, Jean, "La Peinture moderne ou l’espace sensible au coeur”, en: La Table ronde, núm. 2, febrero de 1948, págs. 267-280; revisado para La Peinture cubiste, 1953, reed. en Paris, Gallimard, col. "Folio essais", 1990.

PONGE, Francis, Le Parti pris des choses, Paris, Gallimard, 1942; reed. en col. "Poésie”, 1967.

PROUST, Marcel, A la recherche du temps perdu, tomo VI: La Prisonnière, Paris, Gallimard, 1923, reed. en col. "La Pléiade”, vol. 3, 1988; tomo VII: Albertine disparue, Paris, Gallimard, 1925; reed. en col. “La Pléiade", vol. 4, 1989 [trad. cast.: En busca del tiempo perdido, Madrid, Alianza],

RACINE, Fedra [1677] [trad. cast.: Fedra. Andrómaca, Barcelona, Alianza, 1995].

—, Andrómaca [1682] [trad. cast.: Fedra. Andrómaca, Barcelona, Alianza, 1995].

SARTRE, Jean-Paul, L'Etre et le Néant, Paris, Gallimard, 1943; reed. en col. “Tel”, 1976 [trad. cast.: El ser y la nada Buenos Aires, Losada, 1966].

—, L’Homme et les choses, Paris, Seghers, 1947; retomado en Situations, I, Paris, Gallimard, 1948, reed. en 1992 [trad. cast.: El hombre y las cosas, Buenos Aires, Losada, I960].

VALÉRY, Paul, Variété (1924), Variété II (1930), Variété III (1936) y Variété V (1944), en Œuvres, ed. por Hytier, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, vol. I, 1957 [trad. cast.: Obras, Buenos Aires, Losada].

VOLTAIRE, Micromegas [1752],

—, Essai sur l’histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours (1753, ed. aum. 1761-1763).

índice de nombres

BACH (1685-1750), 65 Bachelard (1884-1962), 33, 44 Balzac (1799-1850), 75 Benda (1867-1956), 17, 75 Blanchot (n. 1907), 57, 67 Braque (1882-1963), 59, 62 Bremond (1856-1933), 67 Breton (1856-1966), 33 Cézanne (1839-1906), 30, 31, 59, 76 Chardin (1699-1779), 17 Claudel (1868-1955), 30, 44, 45 Debussy (1862-1918), 65 Descartes (1596-1650), 10, 12, 34, 37, 38,45,47,51, 52,70 Euclides (siglo III a. G), 19 Freud (1856-1939), 43 Gasquet (1873-1921), 61 Giraudoux (1882-1944), 17 Goethe (1749-1832), 27 Gris (1887-1927), 59 Hegel (1770-1831), 73 Kafka (1883-1924), 58 Kôhler (1887-1967), 42 Lautréamont (1846-1870), 44 Leonardo da Vinci (1452-1519), 75 Malebranche (1638-1715), 23, 24, 45 Mallarmé (1842-1898), 66, 67 Malraux (1901-1976), 17

Marivaux (1688-1763), 17 Michotte, 41

Paulhan (1884-1968), 22, Picasso (1881-1973), 17, 59 Ponge (1899-1988), 31 Poussin (1594-1665), 17 Proust (1871-1922), 70, 71 Racine (1639-1699), 70 Rimbaud (1854-1891), 70 Sartre (1905-1980), 30, 32 Stendhal (1783-1842), 17 Valéry (1871-1945), 58 Voltaire (1694-1778), 37,57

NOTAS

[1] Según la grabación: "Descartes decía incluso que únicamente el examen de las cosas sensibles, y sin recurrir a los resultados de las investigaciones eruditas, me permite descubrir y aprender a no confiar sino en la inteligencia.”

[2] Descartes, Méditations métaphysiques, Méditacion seconde, en: Œuvres, ed. A.T., vol. 9, Paris, Cerf, 1904, reed. en Paris, Vrin, 1996, pp. 23 y ss..; en: Œuvres et lettres, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1937, pp. 279 y ss.

[3] Según la grabación: “En consecuencia, dice Descartes, la verdadera cera no se ve con los ojos”.

[4] Según la grabación: “de alguna manera”.

[5] Según la grabación: "Nos muestra […]”.

[6] [e] Según la grabación: “Mientras que la ciencia y la filosofìa de las ciencias abrían así la puerta a una exploración del mundo percibido, resulta que la pintura, la poesía y la filosofia entraban […]”.

[7] J. Benda, La France byzantine ou le Triomphe de la littérature pure, Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes, essai d’une psychologie originelle du littérateur, Pans, Gallimard, 1945; reed, en París, UGE, col. “10/18”, 1970.

[8] Según la grabación: “La enseñanza clásica, en pintura, distingue el dibujo y el color

[9] Émile Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne, Paris, À la rénovation esthétique, 1921, p. 39; retomado en: Joachim Gasquet, Cézanne, Paris, Bernheim-Jeune, 1926; reed. en Grenoble, Cynara, 1988, p. 204.

[10] En la grabación: "en el cuadro”.

[11] Según la grabación: "están, se podría decir, en buena compañía”.

[12] "La pintura moderna o el espacio sensible al corazón”, en La Table ronde, núm. 2, feb. de 1948, p. 280; "el espacio sensible al corazón”, la expresión es retomada en ese articulo reformado para La Peinture cubiste [1953], París, Gallimard, col. “Folio essais”, 1990, p. 174.

[13] La Table ronde, ob. cit.; p. 280.

[14] Todas las citas que aparecen en estas conversaciones han sido traducidas para la presente edición [N. del T.].

[15] Malebranche, De la reherche de la vérité, 1,1, cap. 7, § 5, ed. por G. Lewis, París, Vrin, tomo 1,1945, pp. 39-40; en Œuvres completes, París, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1979, tomo I, pp. 70-71.

[16] Jean-Paul Sartre, L’Etre et le Néant, París, Gallimard, 1943; reed. en col. "Tel”, 1976, p. 671.

[17] Idem.

[18] Joachim Gasquet, Cézanne, París, Bemheim-Jeune, 1926; reed. en Grenoble, Cynara, 1988, p. 133.

[19] L'Etre et le Néant, ob. cit., p. 665.

[20] Ibíd., p. 227.

[21] Paul Claudel, Connaissance de l’Est (1895-1900), París, Mercure de France, 1907; reed, en 1960, p. 63: “Así como un paisaje no está constituido por la hierba y el color del follaje sino por la coincidencia de sus líneas y el movimiento de sus terrenos, los chinos construyen sus jardines literalmente con piedras. Esculpen en lugar de pintar. Susceptible de elevaciones y profundidades, contornos y relieves, por la variedad de sus planos y sus aspectos, la piedra les pareció más dócil y apta que el vegetal, reducido a su papel natural de decoración y ornamento, para crear el sitio humano" [versión del traductor para la presente edición].

[22] Joachim Gasquet, Cézanne, ob. cit., p. 205.

[23] Jean-Paul Sartre, L’Homme et les Choses, París, Seghers,1947,pp. 10-11; retomado en Situations, I, París, Gallimard,1948,p. 227.

[24] Francis Ponge, Le Parti pris des choses, Paris, Gallimard, 1942; reed. en col. “Poésie”, 1967, pp. 61-63.

[25] Gaston Bachelard, L’Air et Us Songes, Paris, José Corti, 1943.

[26] L'Eau et Us Rêves, Paris, José Corti, 1942.

[27] La Psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1938.

[28] La Terre et Us Rêveries de la voUnté, Paris, José Corti, 1948; y La Terre et Us Rêveries du repos, Paris, José Corti, 1948.

[29] Sin duda, una alusión a L’Amour fou, Paris, Gallimard, 1937; reed. en 1976.

[30] Según la grabación: “Por consiguiente, es una tendencia bastante general de nuestro tiempo reconocer […]”.

34

[31] El comienzo de esta conversación fue abreviado durante la grabación. Merleau-Ponty comienza así: “En nuestras conversaciones precedentes decíamos que cuando, con el pensamiento moderno, se vuelve al mundo de la percepción, vemos que desaparecen entre el hombre y las cosas las puras relaciones de un pensamiento dominador y un objeto o un espacio totalmente instalados ante él. Vemos aparecer la relación ambigua de un ser encamado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que le ocultan tanto como le revelan, a través del aspecto humano que cada cosa adopta bajo una mirada humana”.

[32] Según la grabación: “También se ofrece a animales, niños, primitivos, locos que lo habitan como nosotros, que, a su manera, coexisten con él, y hoy veremos que al recuperar el mundo percibido […]”.

[33] Durante la lectura, el último segmento de frase: "de tal modo que finalmente […] una significación nueva", fue suprimido.

[34] Discours de la méthode, 5ª parte, en Œuvres, ed. por A.T., París, Cerf, 1902; reed. en París, Vrin, 1996, vol. VI, pp. 57-58; en Œuvres et lettres, París, Gallimard, col. "La Pléiade”, 1937, reed. en 1953, p. 164.

[35] Según la grabación: "las preguntas que el médico o el experimentador les formulaban eran preguntas de hombres sanos o de adultos".

[36] Essai sur l’histoire générale et sur les mœurs et l’esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu’à nos jours (1753, ed. aum. 1761-1763).

[37] Frase interrogativa suprimida durante la grabación.

[38] Discours de la méthode, 6ª parte, en Œuvres, ob. cit, vol. VI, p. 62, 1. 7-8; en Œuvres et lettres, ob. cit., p. 168.

[39] Según la grabación: "Es porque el pensamiento clásico está persuadido de que hay un hombre consumado, destinado a ser ‘dueño y poseedor’ de la naturaleza, como decía Descartes, y por lo tanto capaz por principio de penetrar hasta el ser de las cosas, de descifrar todos los fenómenos, y no sólo los de la naturaleza física sino también los que nos muestran la historia y la sociedad humanas, explicarlos por sus causas y por último encontrar en alguna causa corporal o social la razón de las anomalías que mantienen al niño, al primitivo, al

loco, al animal alejados de la verdad".

[40] Según la grabación: “o porque, incluso tras haber renunciado a toda teología, recoja sin decirlo su herencia y postule un acuerdo de principio entre la razón de los hombres y el ser de las cosas”.

[41] Según la grabación: “una civilización y un conocimiento cuya función más propia, por el contrario, es la impugnación”.

[42] Según la grabación: "En este espíritu, el arte y el pensamiento modernos reconsideran […]”.

[43] Según la grabación: "veía".

[44] [k] Según la grabación: “El año pasado, por ejemplo, el señor Michotte

[45] Albert Michotte, La Perception de la causalité, Lovaina, Instituto superior de psicología, 1947.

[46] Según la grabación: "cierto ser cuyo fantasma vislumbramos”.

[47] Inciso suprimido durante la grabación.

[48] Wofgang Köhler, L'Intelligence des singes supérieurs, París, Alean, 1927.

[49] En la grabación, Merleau-Ponty agrega: “es decir, utilizar instrumentos humanos”.

[50] Según la grabación: "Por lo tanto, el animal es el centro de una suerte de ‘organización’ del mundo, tiene un comportamiento, en los tanteos de una conducta poco segura, y poco capaz, a decir verdad, de adquisiciones acumuladas

[51] Según la grabación: “en los mitos”.

[52] Según la grabación: “en las ensoñaciones".

[53] A continuación de esa Érase, Merleau-Ponty añade: "El animal, que no entra en el mundo humano y se contenta con padecerlo, nos da esa sorpresa y ese impacto de mostramos, sin embargo, emblemas de nuestra vida que, llevada así al corazón de la naturaleza original, pierde de golpe su evidencia y suficiencia”.

[54] Según la grabación: "el niño se ve, ve a sus padres y los conflictos que mantiene con ellos en los animales que encuentra”.

[55] Sigmund Freud, Cinq Psychanalyses, “Analyse d’une phobie chez un petit garçon de 5 ans”, trad. fr. de M. Bonaparte, Revue française de psychanalyse, tomo II, fase. 3, 1928; reed. en París, PUF, 1954, pp. 93-198.

[56] G. Bachelard, Lautréamont, Paris, José Corti, 1939.

[57] Paul Claudel, "Interroge les animaux”, en Figaro littéraire, nûm. 129, 3er. año, 9 de octubre de 1948, p. 1; retomado en "Quelques planches du

Bestiaire spirituel”, en Figures?t paraboles, en Œuvres en prose, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1965, pp. 982-1000.

[58] Paul Claudel, Figaro littéraire, ob. cit., p. 1: “Quelques compères oubliés”, retomado en “Quelques planches du Bestiaire spirituel”, en Œuvre en prose, ob. cit., p. 999.

[59] Según la grabación: "leyendo este texto de Claudel”.

[60] Según la grabación: “Veremos en la próxima conversación que esta rehabilitación de los animales supone un humor y una suerte de humanismo burlón muy ajenos al pensamiento clásico.”

[61] El comienzo del texto que va de "Hasta ahora, tratamos de mirar el espacio” a “la misma tentativa respecto del propio hombre" ha sido modificado respecto de la grabación.

[62] El texto que va de “Quiero decir que al tratar de saber qué es el hombre” a “no siendo finalmente nada más que un ser que se recoge y se concentra irresistiblemente, se conoce” fue suprimido durante la grabación. Merleau-Ponty prosigue: “Descartes, por ejemplo, se separa del exterior y no logra definirse claramente sino descubriendo en sí mismo un espíritu, es decir, un género de ser que no ocupa ningún espacio, que no se extiende en las cosas y no es nada más que el puro conocimiento de sí mismo”, luego retoma la lectura.

[63] Durante la grabación, Merleau-Ponty agrega: “No podría disociar a alguien de su silueta, de su tono, de su acento”.

[64] El pasaje desde "Indudablemente, un otro" a "de las que él es su misma presencia” fue suprimido durante la grabación. Merleau-Ponty sólo conserva: “No podría disociar a alguien de su silueta, de su tono, de su acento”. La lectura se reanuda aquí.

[65] Esta frase fue suprimida durante la grabación.

[66] Según la grabación: “un santuario alejado detrás del cuerpo”.

[67] Esta frase fue suprimida durante la grabación. Merleau- Ponty retoma en: "La ira lo habita, y aflora […]”.

[68] Según la grabación: “la ira”.

[69] Descartes, Discours de la méthode [1637], 5¹ parte, en Œuvres, ob. cit., vol. VI, p. 59, 1. 10-12; en Œuvres et lettres, ob. cit., p. 166: "Yo había […] observado […] cómo no basta que [el alma] esté alojada en el cuerpo humano, así como un piloto en su nave, salvo tal vez para mover sus miembros, pero que es necesario que esté junta y unida más estrechamente consigo, para tener fuera de eso sentimientos y apetitos semejantes a los nuestros”; Meditationes de prima

philosophia [1* ed. 1641]. Méditation sexième, en Œuvres, ob. cit., vol. VII, p. 81, 1. 2-3; Méditations métaphysiques [1647], en Œuvres, ob. cit., vol. 9, p. 64; en Œuvres et lettres, ob. cit., p. 326: "La naturaleza también me enseña con esos sentimientos de dolor, de hambre, de sed, etcétera, que no estoy solamente alojado en mi cuerpo, así como un piloto en su nave, sino, fuera de eso, que yo le estoy unido muy estrechamente y tan confundido y mezclado que compongo como un solo conjunto con él".

[70] Durante la grabación este párrafo fue modificado: "Sólo que, si es posible vivirla, prácticamente no se puede hablar de esta unión del alma y el cuerpo, y ocurra lo que ocurra con nuestra condición de hecho, e incluso si en realidad vivimos una verdadera 'mezcla' del espíritu con los cuerpos, esto no nos quita el derecho de distinguir absolutamente lo que está unido en nuestra experiencia, de mantener en principio la separación radical del espíritu y el cuerpo, que es negada a causa de su unión. Justamente, los sucesores de Descartes debían poner en duda que se pueda colocar así aparte lo que es de hecho y lo que es de principio. Ellos denunciaron esa suerte de compromiso". La lectura se reanuda aquí.

[71]Según la grabación: "Por lo tanto, al describir nuestra condición de hecho".

[72] Según la grabación: "a su vez".

[73] Durante la grabación, el fin de la frase fue suprimida.

[74] Según la grabación: "De tal modo que finalmente el pü- ro sí, el espíritu incorpóreo, sin instrumentos ni historia, si realmente es como una instancia crítica que oponemos a la lisa y llana intrusión de las ideas que nos son sugeridas por el medio, sólo se realiza mediante el instrumento del lenguaje y participando en la vida del mundo".

[75] Según la grabación: "un gran Ser".

[76] Según la grabación: "y somos tan incapaces de renunciar a ellos como de poseerlos para siempre de manera definitiva".

[77] Durante la grabación, este párrafo fue suprimido. La lectura se reanuda aquí: "El humanismo de los modernos […]".

[78] Según la grabación: "Ya no nos alabamos por ser una comunidad de espíritus puros, bien vemos que las bellas intenciones de cualquiera (proletario, capitalista, francés, alemán), vistas desde afuera y por los otros, en ocasiones tienen una cara horrible". La lectura se reanuda aquí.

[79] Según la grabación:"mirada ajena que así echamos sobre nuestra

especie.”

[80] Durante la grabación, Merleau-Ponty dice, en vez de esta frase:”Alli había amargura, maldad, y poco amor verdadero. (Esa mirada moderna) toma por testigo lo que hay de contingente en las sociedades humanas, no una inteligencia superior a la nuestra, sino simplemente una inteligencia diferente.”

[81] Franz Kafka, La Métamorphose, trad. fr. de A. Vialatte, París, Gallimard, 1938.

[82] Franz Kafka, Recherches d'un chien, en La Muraille de Chine, trad. fr. de J. Carrive y A. Vialatte, Villeneuve-lès-Avig- non, Seghers, 1944, reed. en Paris, Gallimard, 1950.

[83] Maurice Blanchot, Le Très-Haut, Paris, Gallimard, 1948.

[84] Durante la graación, Merleau-Ponty modifica el final, desde “Él describe sociedades”, y lo reemplaza por: “O finalmente imagina un personaje simple, de buena fe, muy dispuesto a reconocerse culpable y que tropieza con una ley ajena, con una potencia incomprensible para la colectividad, con el Estado. Kafka no apela a la locura de los hombres en la sabiduría de Micromegas. No cree que exista un Micromegas. No lo espera de ninguna manera en el porvenir. Menos optimista pero también menos malvado para su tiempo que Voltaire, prepara por el humor los momentos raros y preciosos donde los hombres se reconocen y se encuentran”.

[85] Durante la grabación, Merleau-Ponty suprime esta parte de la frase, desde "porque ésta” hasta “mundo vivido”.

[86] Según la grabación: "tengo la sensación de alcanzar la esencia de la mesa”.

[87] Según la grabación: "emerge de todos los ‘detalles’ que la encaman".

[88] Según la grabación: “que experimento”.

[89] Según la grabación: “en las cosas que representa”.

[90] Joachim Gasquet, Cézanne, París, Bemheim-Jeune, 1926; reed. en Grenoble, Cynara, 1988; véase, por ejemplo, pp. 71, 130-131.

[91] Georges Braque, Cahier, 1917-1947, París, Maeght editor, 1948, p. 22 (ed. aum. 1994, p. 30): “El pintor no trata de reconstituir una anécdota, sino de constituir un hecho pictórico”.

[92] Según la grabación: “‘semejanza’ con el modelo real”.

[93] Durante la grabación, Merleau-Ponty suprime esta frase. Luego retoma: “Hasta cuando trabajan

[94] Según la grabación: "para el artista”.

[95] Según la grabación: “con que se decide".

[96] Stéphane Mallarmé, passim (véase su obra poética), y, por ejemplo, Réponses à des enquêtes (encuesta de Jules Huret, 1891), en Œuvres complètes, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade”, 1945.

[97] Según la grabación: “un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa sin damos su nombre y así nos fuerza a entrar en ella”.

[98] Henri Bremond, La Poésie pure (lectura en la sesión pública de las cinco Academias, el 24 de octubre de 1925), París, Grasset, 1926.

[99] Paul Valéry, passim y, por ejemplo, "Avant-propos” (1920), Variété, París, Gallimard, 1924; "Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé…” (1931), en Variété III, Paris, Gallimard, 1936; “Dernière visite à Mallarmé” (1923), en Variété II, Paris Gallimard, 1930; “Propos sur la poésie” (1927), “Poésie et pensée abstraite” (1939), en Variété V, Paris, Gallimard, 1944. Véase también Frédéric Lefèvre, Entretiens avec Paul Valéry, prefacio de Henri Bremond, Paris, Le Livre, 1926.

[100] Paul Valéry, passim (estudios literarios, prefacios, escritos teóricos, cursos), y por ejemplo, “Questions de poésie” (1935), “Au sujet du Cimetière marin" (1933) y "Commentaires de Charmes" (1929), en Variété III, Paris, Gallimard, 1936; “Propos sur la poésie” (1927), “L’Homme et la coquille” (1937) y "Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France” (1937), en Variété V, Paris, Gallimard, 1944.

[101] Según la grabación: “una cosa percibida”.

[102] Maurice Blanchot, Faux-pas, París, Gallimard, 1943; sobre todo “Comment la littérature est-elle possible?" (Iª ed. Paris, José Corti, 1942) y “La poésie de Mallarmé est-elle obscure?”.

[103] Según la grabación: “y si es cierto que la obra de arte se percibe”.

[104] Descartes, Les Principes de la philosophie [1647], parte II, art. 36-42, en Œuvres, ed. por A.T., ob. cit., vol. IX, pp. 83-87; en: Œuvres et lettres, ob. cit., pp. 632-637.

[105] Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, tomo VI: La Prisonnière, Paris, Gallimard, 1923.

[106] Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, tomo VII: Albertine disparue, Paris, Gallimard, 1925.

[107] Según la grabación: “¿Habrá que decir que el amor es esa necesidad celosa, o bien que el amor no existe, que sólo hay celos y el sentimiento de ser

excluido?".

[108] Según la grabación: “Estas cuestiones y dudas no nacen de una exégesis demasiado minuciosa”.

[109] Durante la grabación, Merleau-Ponty no lee esta última frase

[110] Según la grabación: “unidad sindical”.

[111] Según la grabación: “cada una de estas palabras ha sido por lo menos una vez reivindicada por los partidos más diferentes”.

[112] Según la grabación: "un socialismo que no se extendiera fuera de las fronteras nacionales".

[113] Durante la grabación, Merleau-Ponty no dice “los regímenes liberales” sino “el liberalismo” y, en consecuencia, hace concordar la frase con el singular ("puede").

[114] Según la grabación: “el curso de las cosas y la conciencia de los hombres no hayan posibilitado otra cosa que esos dos sistemas ambiguos".

[115] Según la grabación: “exigir”.

[116] Según la grabación: "exigir la idea clara”.

[117] Según la grabación: “indiscernible”.

[118] Según la grabación: “a ciertas pinturas les encontramos un aspecto definitivo".

[119] Según la grabación: “Y esta mayor clarividencia, esta experiencia más entera de la impugnación en los modernos no es producto de una humanidad que se degrada.”

[120] Según la grabación: “la verdad es que probablemente, para nosotros, se trata de hacer en nuestro tiempo (…)

[121] Joachin Gasquet, Cezame, ob. Cit., p. 148. La cita exacta es: “hacer del Impresionismo algo tan sólido y duradero como el arte de los museos”